

A Inveja de Drances e a Engrenagem Narrativa da Eneida

Alios occultum odium, alios ambitio, alios animi feritas in bellum impellit
Erasmus, *Adagia*, *Dulce bellum inexpertis*, 509

Suscitada pela crítica platónica e pela teoria aristotélica, enriquecida pelas doutrinas éticas das correntes filosóficas do período helenístico, a retórica das emoções veio, no caso da inveja, a cristalizar-se em sugestivas imagens e tipos alegóricos que marcaram para sempre o modo de a representar.

Vinte anos após a morte de Virgílio, quando já não era crível que alguém se aventurasse pelos caminhos da epopeia – aquele poema que Propércio vira nascer e julgara maior que a *Ilíada* desencorajava qualquer tentativa de emulação (*Eleg.*, 2, 34, 65-66), Ovídio renova o género com outra obra *sem igual*. Ora é precisamente nas *Metamorfoses* que se encontra uma das mais conspícuas personificações da Inveja, que a tradição iconográfica não ignorará, sobretudo quando se desenvolver, na época do Renascimento, a literatura dos *emblemata*: à alegoria ovidiana da *Invidia* recorrerão Andrea Alciato, Barthélemy Aneau, Cesare Ripa, além de muitos outros¹. Se Ovídio

¹ Vd., Andrea Alciato, *Emblemata*, Lyon, apud Sebastianum Gryphium, 1548, embl. 71 *Invidia*; Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, *Virtus Invidiam excitat*, p. 39; Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, Eredi di Giovanni Gigliotti, 1593, Roma, Lepido Faci, 1603.

elevou, no seu *carmen perpetuum*, a alturas nunca vistas, o princípio catalógico caro aos alexandrinos, a descrição que se pode ler no livro II, vv. 760-808, comprova-o plenamente. Nesta prosopopeia da *invidia*, o sulmonense não esquece nenhum dos *topoi* que lhe costumavam andar associados e a essa pulsão compendiária e artificiosa não terão sido estranhas nem as mudanças no gosto literário, nem a evolução da teoria e da prática retóricas nas duas últimas décadas da época de Augusto².

De maneira muito diversa trata Virgílio a inveja no penúltimo canto da *Eneida*. Preferindo à personificação uma outra forma de *fictio personae*, uma variante de realização da alegoria bem conhecida da exegese bíblica, a tipologia, que não só sustenta o esquema da narrativa épica, como sinaliza remissões para o intertexto homérico, o mantuano oferece-nos, no violento confronto que se trava nos vv. 336-462 do canto XI, um dos mais impressionantes exemplos da eficácia persuasiva de que se pode revestir o uso retórico das paixões. Por isso, quando no conselho de guerra dos latinos intervêm Drances e Turno, o que importa ao poeta é a caracterização das personagens, o *ethos* que gera a truculência dos contendores. Ora o nexa de causa-efeito que explica o *pathos* deste episódio decisivo, a afecção da alma humana, inesgotável, que alimenta tão ardorosa disputa, como vinca repetidamente o narrador, é a inveja³.

Em latim a fronteira entre inveja e emulação parecia clara. No *Miles gloriosus* de Plauto, por exemplo, Paestrião, servo do soldado fanfarrão, acusa outros escravos, o copeiro e o seu ajudante, de andarem a emborrachar-se à sorrelfa com o vinho da adegã que lhes cumpria guardar; Lurcião, um dos acusados, responde: “tu hercle idem faceres, si tibi esset credita: quoniam aemulari non licet, nunc inuides”!, na tradução de Louro Fonseca: “tu farias o mesmo, decerto, se ela te fosse entregue. Como não podes imitar-

² Vd., Alberto (2007: 80-81).

³ A etopeia é, no dizer de Aftónio, imitação do carácter de um orador e pode ser de três tipos, idolopeia, personificação e etopeia propriamente dita. Hermógenes acrescenta que na etopeia encontram-se palavras para uma personagem, na prosopopeia imaginam-se palavras e personagem (o discurso de Drances não seria proposopeia mas etopeia, que diria um homem alimentado pela inveja diante de Turno?); vd., Reche Martínez (1991) e Kennedy (2003).

-nos, o que tu tens é inveja”⁴. Este passo cheio de andamento plautino poderá ajudar-nos a entender a *inuidia* de Drances no canto XI da *Eneida*: Drances inveja Turno porque não o pode imitar.

De um ponto de vista meramente estatístico, é nas *Éclogas* que Virgílio dá mais peso à inveja. As personagens que aqui corporizam a *inuidia* são os pastores, Amintas, Dametas, Menalcas, Codro, e uma divindade, Líber. Amintas inveja a flauta que Coridon recebeu de Dametas, *inuidit stultus Amintas* (B. II, 39); Dametas, que cortara por pura malvadez os ulmeiros e as videiras de Mícon, acusa Menalcas de ter quebrado o arco e as flechas de Dáfniis, apenas por “não ter gostado de as ver dar ao rapaz”, e que “teria morrido se não conseguisse prejudicá-lo, fosse como fosse” (B. III, 10-13); segundo Tirsis, caso vencesse o certame poético, Codro invejá-lo-ia e Líber invejava às colinas as sombras dos pâmpanos e por isso lhas retirou (B. VII, 25-26 e 58); a ironia e a frivolidade que marcam estes passos desaparecem na B. VIII, Dámon inveja Mopso porque este lhe roubou a mulher amada, atormenta-o o ciúme doentio, o *zelos* que se alimenta da imaginação⁵.

Nas *Geórgicas* a incidência de palavras deste campo semântico é muito mais reduzida; o abstracto *inuidia* constitui um verdadeiro *hápax* e o verbo *inuideo*, embora surja sete vezes, apenas em duas ocorrências tem sentido activo. Regista-se, no entanto, uma *differentia* de grande alcance, agora a *inuidia* pertence ao mundo divino. Assim sucede no epílogo do livro I (vv. 503-504), decisivo para a conformação ideológica do poema: *iampridem nobis caeli te regia, Caesar,/ inuidet*, “há muito, ó César, que a corte celeste a tua presença/ nos inveja”. Avulta aqui a *inuidia* activa, sublinhada pela distracção do verbo, mas tal não significa a aceitação de velhas crenças no *phthonos theon*, que os deuses vejam em Octávio um rival ou que maldosamente o queiram roubar aos mortais; bem pelo contrário, a divina *inuidia* serve tão só para exaltar o *princeps*: os deuses lamentam que Octávio se ocupe de humanos triunfos, porque

⁴ Vd., *Miles gloriosus*, vv. 838-839, e Fonseca (1980).

⁵ Nas *Éclogas* há também lugar para a emulação, paixão positiva que, nas B. III e VII, atrai os pastores para *certamina* ou *ludi* poéticos. Na verdade, sob a forma de rivalidade poética ou ciúme amoroso, a *inuidia* reina nas *Bucólicas*, mesmo quando é vencida (Melibeu, na B. I.11, afirma que não inveja Títiro e a sorte que o bafejou).

o seu lugar é entre os imortais, na *caeli regia*. Em 28 a. C. inaugurara-se o templo de Apolo Palatino, a divindade que, na interpretação virgiliana, trouxe Roma da idade do ouro à *pax augustana*; no centro desse templo Virgílio instalou Octávio, o vencedor da *invidia* (G. III, 37-39).

Também na *Eneida* não é a recursividade que assinala o uso da inveja, mas antes a grande cópia de acepções e a relevância que adquire no epílogo do poema. *Invidia* e *invidere* tanto significam rivalidade e emulação, no plano pessoal e político, como inveja divina ou ciúme provocado pelo amor. A esta variedade, no entanto, acompanha-a sempre uma qualquer conotação negativa; ao contrário do que sucede nas *Bucólicas*, aqui até a emulação é perigosa e não raro fatal. Miseno ousou desafiar os deuses para uma competição musical, mas logo pagou com a própria vida a sua insolência, pois Tritão, invejoso, mergulhou-o no meio dos rochedos com uma onda (VI, 173-174). Há outro caso ainda mais perturbador: Palante quer igualar a glória de seu pai Evandro e é esse desejo vão e ilusório, *uentosa gloria* (XI, 708), que o arrasta para a morte. Na verdade, de acordo com a moral estóica que percorre o poema, a *virtus* resulta da purificação das paixões, sobretudo do despojamento das paixões mais individualistas. Por isso, sentimentos legítimos são sublimados, Eurción aceita que outro receba o prêmio que lhe devia pertencer (V, 541-42), ou ganham dimensão social e política, nem Jarbas sofre de *invidia*, nem Eneias crê Dido capaz de ciúmes (IV, 347). Na verdade, a *invidia* que a rainha de Cartago sente logo extravasa o interesse pessoal para se tornar prenúncio da rivalidade que conduzirá às guerras púnicas (IV, 345-350). A inveja é sempre paixão destrutiva, motivo para Virgílio recusar a crença comum na *invidia deorum*; como Platão, também o poeta rejeita a terrível ideia do *phthonos theon*, por incompatível com uma concepção depurada de divindade. A crítica às antigas crenças fica evidente, por exemplo, na justificação que Diomedes encontra para o seu *nostos* infeliz: não foram os deuses que movidos pela inveja o impediram de regressar a casa, mas a sua culpa, a *hybris* que o levou a atacar as divindades e a ferir Vénus (cf. *Eneida*, XI, 268-269, e *Ilíada*, V, 330-340)⁶. Que a inveja constitui

⁶ Fatal, porém, continua a mostrar-se a inveja da Fortuna; a ela atribui Eneias a morte precoce de Palante (XI, 42-46).

uma ameaça política comprovam-no Mezêncio, quando chora a morte de Lauso e a *inuidia* que lhe arrebatou o poder (X, 846-852), ou Métabo, rei dos Volscos, banido por ter gerado a *inuidia* entre os seus súbditos (XI, 539-543). Na perspectiva virgíliana, portanto, as alterações políticas têm raízes na moral. Do rei destronado diz-se sempre que foi vítima culpada da *inuidia*: *pulsus ob inuidiam solio sceptrisque paternis*. Ora é este sentido do participio do verbo *pello* que surgirá aplicado a Turno nos trechos do canto XI. As paixões na *Eneida* são funestas, mas maior é a força destrutiva da *inuidia*. Se à inveja se devem as mortes de Miseno e Dido e a futura destruição da cidade de Cartago, nos últimos dois cantos do poema, como veremos a partir de agora, a *inuidia* apresenta-se não só como causa da morte de Turno, mas também como dispositivo que prepara e justifica o desfecho da acção.

Pouco se sabe da instrução retórica que Virgílio recebeu, se terá estudado com Epídio, *rhetor* do próprio Octávio, se constituiria o poema *Ite hinc inanes, ite rhetorum ampullae* (*Catalepton* 5) a sua despedida da escola de retórica. Mas Virgílio foi com certeza mais influenciado pela grande tradição oratória do fim da época republicana do que pela retórica escolar e artificiosa das *declamationes*. Embora a *Eneida* não se mostre imune às novas tendências – a sentença aguda, o ornato de efeito parecem legitimar a suposição de Clarke, a verdade, porém, é que os discursos do poema parecem aderir meridianamente à concepção aristotélica-ciceroniana que entendia a retórica como arte da persuasão. Que a eloquência da *Eneida* não se destina a expressar uma ideia ou um sentimento, antes visa suscitar emoções no ouvinte e conduzi-lo a agir em determinado sentido, é uma evidência que logo ressalta da descrição da tempestade do canto I. Aqui o poeta latino não se limita a repisar o *tertium comparationis* do símile homérico; preferindo inverter a ordem dos factores da similitude, em vez de comparar o efeito do discurso à acção dos ventos sobre as águas do mar ou sobre as espigas das searas, reconduz à credibilidade do orador perfeito que apazigua as paixões a autoridade com que Neptuno traz a bonança. É certo que a expressão eloquente não supõe necessariamente formação retórica – a eloquência da *Ilíada* ganhou forma uns trezentos anos antes de Córax e Tísias; no entanto, no caso de um *poeta doctus* como Virgílio, não se pode ignorar que a história da retórica já contava

quatro séculos; a maior sofisticação da eloquência virgiliana não se deve ao acaso⁷.

Para frisar a importância da retórica no poema, os comentaristas antigos terão ido longe demais quando estendem esse condicionamento a todo o conjunto, quase dando a entender que o poeta compunha com um manual ao lado. Virgílio não podia fugir aos padrões culturais do tempo, nem esquecer o horizonte de expectativas dos seus ouvintes e leitores, habituados à prática oratória das assembleias, do Senado e tribunais, mas é evidentemente nos discursos da epopeia, desde Homero tão sobrecarregados de sentido e funções, que há que buscar o influxo da sua instrução retórica⁸. Que os artificiosos discursos da *Eneida* satisfizeram leitores familiarizados com a altíssima eloquência da última oratória republicana, parece indicá-lo o acolhimento que o poema logo começou a ter nas escolas de retórica⁹. Modernamente, com a retracção dos estudos retóricos perdeu-se um pouco essa dimensão e até o conselho de guerra dos Latinos acabou descurado, embora ocupe um quarto do canto XI. Nas últimas décadas, porém, o renascimento da retórica clássica, e a enorme atenção de que passou a gozar nos estudos literários, não podia deixar de se repercutir na crítica virgiliana¹⁰. A bibliografia recente é, pois, imensa. De uma maneira geral, tem-se registado a tendência para entender este episódio como um momento de pausa que baixa a intensidade dramática dos últimos cantos do poema. Gransden, por exemplo, apesar de mostrar continuado interesse pela *Ilíada* virgiliana, no comentário ao canto XI não se ocupa da sua sofisticada técnica narrativa; Williams, embora chame à disputa entre Drances e Turno um dos trechos mais elaborados do poema, acaba por desvalorizar o episódio por irrelevante para a construção da narrativa; Quinn, no já distante ano de 1968, ainda ia mais longe, se reconhecia a Drances o domínio da arte, chegava a considerar que retórica como a sua não convence ninguém! Na última década, como dissemos, a situação alterou-se; virgilianistas, como

⁷ Cf. *Ilíada*, II, 141-151, com *Eneida*, I, 148-156.

⁸ Vd., Clarke (1949: 14-27) e Martin (1989).

⁹ Vd., Narducci (2007).

¹⁰ Vd., Pereira (2005: 3-35).

Philipp Hardie ou Nicholas Horsfall, e sobretudo estudiosos da retórica latina vêm dedicando maior atenção ao canto XI e em particular ao episódio do conselho dos Latinos, na senda do trabalho pioneiro de Gilbert Highet¹¹.

O canto XI começa com uma fortíssima nota de *pathos* que sublinha a futilidade da guerra. Ao horror causado pela descrição da morte de Lauso segue-se agora o luto dos funerais de Palante, em versos carregados de reminiscências catulianas. Uma embaixada latina vem solicitar uma graça, que Eneias “entregue os corpos, que, derrubados pela espada, jazem pelas planícies, e que permita abrigá-los no sepulcro da terra” (XI, 100-105). O herói troiano, o *bonus Aeneas*, recebe-os com benevolência, gostaria de conceder a paz não só aos mortos, mas também aos vivos, e melhor fora que Turno resolvesse a guerra consigo em duelo singular, *si bellum finire manu, si pellere Teucros/ apparat, his mecum decuit concurrere telis* (XI, 116-117). É neste momento que Drances entra em cena, ele que comanda os embaixadores: *Tum senior semperque odiis et crimine Drances/ Infensus iuueni Turno sic ore uicissim/ Orsa refert* (XI, 122-124), “então o velho Drances, inimigo figadal do jovem Turno, cheio de sanha e acusações, profere em resposta o seguinte:

*Ó herói troiano, ilustre pela fama, e
mais ilustre pelas armas, com que louvores te hei-de eu exaltar aos céus?
Que devo eu mais admirar? A tua justiça ou os teus trabalhos guerreiros?
Agradecidos, as tuas propostas nós levaremos à pátria cidade
e, se a Fortuna ocasião propícia nos oferecer, com o rei Latino
te havemos de unir. Outras alianças para si procure Turno.
Sim, ainda teremos a dita de erguer teus altos muros decretados
pelo Destino e de carregar sobre os ombros as pedras de Tróia”.*
(XI, 124-132)

Como agudamente observou R. Heinze, num livro publicado há cem anos mas ainda muito útil (servimo-nos de recente versão inglesa), na *Eneida* a exposição dos dados essenciais, necessários para compreender a narrativa, é geralmente confiada a uma personagem; raramente é o narrador quem apresenta os antecedentes ou quem desenha os caracteres principais. Outro recurso da téc-

¹¹ Vd., Quinn (1968); Highet (1972 e 1974); Williams (1985); Gransden (1991a e 1991b); Hardie (1998); Fantham (1999); Horsfall (1995).

nica narrativa que acentua tal estratégia, e que em parte estava esboçado em Homero, é o adiamento da identificação das personagens, particularidade que parece natural e óbvia no caso de Eneias, mas que surpreende em relação a figuras menores; tão sistemático se mostra este procedimento que para Heinze só pode ser intencional: a filha de Latino, Lavínia, só é nomeada quando toma parte na acção; Amata, a rainha, apenas será designada pelo nome quando a fúria Alecto for ter com ela; Juturna, referida como *alma soror* de Turno, só ouvirá o seu nome quando entrar em cena; a Sibila, tantas vezes evocada, só será identificada como Deífobe, quando Eneias se encontrar com ela. Virgílio não só faz deste processo uma regra como o estende à caracterização das personagens, que em geral não são apresentadas antes que entrem em acção.

Ora no caso de Drances, como acabámos de ver, tal procedimento é alterado. Logo na sua primeira intervenção, ele é directamente caracterizado pelo narrador, como encarniçado inimigo de Turno, de quem o separa, por enquanto, a idade. As tréguas para os funerais aumentam o luto dos latinos, “as mães e as noivas desditosas, os doces corações das irmãs em pranto, os meninos privados dos pais”, todos amaldiçoam a guerra e o himeneu de Turno. Drances não deixa de comparecer e de aproveitar a ocasião, o *kairos*, para fomentar a revolta contra o seu inimigo. O narrador acrescenta então mais detalhes ao carácter da personagem: *ingrauat haec saevus Drances solumque uocaril Testatur, solum posci in certamina Turnum*, “o terrível Drances agrava esta ideia dizendo que somente Turno é chamado, somente Turno é desafiado para combater” (XI, 220-224). Tendo em conta os anteriores motins contra Mezêncio e Métabo, o comentário de Sérvio ao verbo *ingrauat* parece-nos aqui muito pertinente, *maiolem inuidiam concitat*: o orador, movido pela *inuidia*, teria interesse em suscitar essa mesma paixão nos ouvintes, porque, recorde-se, é ela que destrona os reis¹². Assim vai o narrador dispensando informação seja para realçar o papel desta personagem, seja para criar expectativa no leitor, de acordo com a intenção, clara desde o primeiro momento, de que a acção seja entendida à luz de um traço do carácter de Drances, essencial mas

¹² Para este passo, e para todo o canto XI, vd., o excelente comentário de Nicholas Horsfall (2003).

ainda não nomeado, a *inuidia*. Que este tratamento da figura de Drances, como sublinha Heinze, é excepcional, parece evidente. Procuraremos agora compreender o escopo e objectivo de tal derrogação do princípio geral.

Começa o Conselho de guerra dos latinos. Vénulo, o embaixador que fora solicitar a Diomedes o seu auxílio contra os troianos, transmite a resposta do herói grego (XI, 243-295). Trata-se de um discurso muito cuidado, *responsa reposcit/ ordine cuncta suo*, que começa com um solene *makarismos*, em tricolon, ou seja, com a acção de louvar ou invejar a felicidade alheia, os Latinos são povo tradicionalmente pacífico, não têm nenhuma necessidade de fazer a guerra, muito menos contra um adversário que não podem derrotar. O *exordium* antecipa as linhas da argumentação que sustentarão a majestática recusa de Diomedes; a *narratio* e a *miseratio* comprovam com a história passada o argumento principal, percurso abreviado por duas *praeteritiones* e três perguntas retóricas que percutem a *tese* que se quer demonstrar: merecido castigo têm aqueles que se deixam levar pela loucura da guerra. Mas mais do que expor a *sententia* importava mover os afectos e Virgílio, recorrendo, como habitualmente, à sobreposição de referências míticas e históricas, empresta a Diomedes uma *propositio*, *ne uero, ne me ad tales impellite pugnas!* “não, não me empurreis para tais batalhas”! (XI, 278), que soaria a exortação de flagrante actualidade, quando ainda estavam bem vivas as memórias das guerras civis¹³. Diomedes não oferece tropas, nem outros auxílios, oferece sim os trágicos *nostoi* dos Aqueus: naufrágios, exílios, adultérios, assassinatos, traições, metamorfoses. Os elementos, a terra e o mar, os homens, monstros e deuses castigaram aqueles que combateram Eneias e Tróia; muitas e ponderosas razões há, pois, para os latinos não cometerem o mesmo erro. E Diomedes profere a *laudatio* do herói vencido, não sem distorcer os dados da *Ilíada*, Eneias é guerreiro tão valoroso quanto Heitor. A credibilidade do orador, no entanto, parece inatacável: Diomedes fala como alguém que combateu Eneias, *experto crede*, e termina com uma admonição não isenta de ameaça: “mas evitai que vossas armas embatam nas suas

¹³ Sobre o contexto epocal que permitia uma leitura política do mito vd., Galinsky (1996).

armas”, *ast armis concurrant arma cauete* (eco intencional de IV, 629, *imprecor arma armis*).

Ao fim de três dias de ritos fúnebres, os Latinos mostravam-se perturbados e muitos tinham começado a acusar Turno; os mensageiros regressaram abatidos, *maesti*; o rei, prostrado por *ingenti luctu*, ouve Vénulo *haud laeta fronte* (238) e a resposta negativa de Diomedes desfere o último golpe. Latino reage com uma intervenção perfeitamente ajustada às circunstâncias, com um discurso entrecortado, breve, despojado de artifícios retóricos, em que, evitando a atribuição de culpas a Turno, apenas propõe a restauração da paz. A este anticlímax, segue-se por fim a violentíssima disputa entre Drances e Turno:

*“Então Drances, sempre hostil, a quem a glória de Turno perseguia
com os amargos aguilhões de uma inveja insidiosa,
pródigo nos gastos e mais ainda na facúndia, dotado porém de dextra inábil
para a guerra, com autoridade reconhecida nas assembleias,
influente nas conspirações – a nobreza materna dava-lhe a prosápia
da estirpe, embora sofresse do pai as origens incertas,
levanta-se e com estas palavras carrega e agrava a sua revolta”.*
(XI, 336-342)

A hendíadis e a enálage, *obliqua inuidia stimulusque amaris*, amplificam os tormentos da inveja; a antítese, comum mas vital, entre palavra e acção, o prestígio do dinheiro e da eloquência, o espírito conspirativo fazem de Drances o político típico do último período da época republicana. O narrador completa o perfil psicológico da personagem com a alusão às origens sociais que originam o ressabiamento de um *homo nouus*, filho de pai *incertus* e não apenas *ignotus*. É esta acumulação de referências a bens externos e internos que pode *explicar* a paixão tremenda que domina Drances, a *inuidia, obliqua et amara*. Mas tal investimento, que se faz ao arrepio da prática narrativa, tem de se justificar nas cenas engrenadas que conduzem ao epílogo do poema.

Quando Drances tomou a palavra ainda não se conhecia a reacção do conselho à proposta de Latino; não se conhecia nem se conhecerá, porque a disputa termina abruptamente com o ataque inesperado dos troianos. Este facto, de certo modo incongruente, terá um significado: a Virgílio interessam-lhe mais as reacções dos seus leitores do que a atitude da assembleia. Já tinha destacado a

idade e o ódio de Drances a Turno, por que razão insiste ainda na caracterização directa de uma personagem menor? Talvez para vincar que é a *invidia* a chave de interpretação das cenas seguintes. Ora, se muitos têm observado que Drances suscita a cólera de Turno para que ele perca o domínio de si mesmo, a malícia do orador, que aos olhos dos participantes do conselho passaria porventura despercebida, tem de ser tida em conta. A figura de Drances, permanentemente depreciada pelo narrador, enquanto *typus* de criação virgiliana não deixaria de associar a fábula mítica à história recente. No entanto, embora a alegorese constitua uma linha de interpretação nunca descurada, desde que humanistas do Renascimento, como Adrien Turnèbe, julgaram ver em Drances uma versão augustana de Cícero, os modernos tendem a rejeitar essa aproximação ainda quando a praticam¹⁴.

Drances, *infensus*, levanta-se para criar problemas e, depois de um cumprimento a Latino, ataca Turno num tom que aparentemente evoca Tersites, o vilão da *Ilíada* (II, 225-242). As diferenças, porém, logo sobressaem: Tersites ataca o Atrida directamente, Drances não se dirige de imediato a Turno, só depois de recomendar a Latino que case a filha com Eneias encarará o inimigo; o grego acusa Agamémnon de cobiça, o orador latino acusa Turno de cobardia; Tersites exorta os aqueus a desertarem, Drances, desejando o contrário, pede a Turno que se retire e faça a paz. Na verdade, se Tersites personifica o espírito de revolta, o seu discurso, todavia, não tem qualquer efeito dramático, pois falta-lhe a elo-

¹⁴ Camps (1969), por exemplo, mostra-se cauteloso em relação a qualquer “evocation of later events through analogy”, embora recorra largamente a esse tipo de observações (vd., cap. X, “Echoes of History”, pp. 95-104). A interpretação tipológica na verdade é muito frequente (Eneias/ Augusto, Príamo/ Pompeu, Dido/ Cleópatra, Acates/ Agripa) e, como notou Horsfall, tem sustentação na própria tessitura do poema, desde logo no uso reiterado dos pronomes *ille* ou *aliter* como determinantes de nomes de heróis. Drances, observa Elaine Fantham, subverte o género de causa, quando transforma o que devia ser um discurso deliberativo numa oração judicial. Este e outros dados não constituiriam uma alusão às *Filípicas*? E, apesar da caracterização equívoca, não legitimariam correspondências entre Drances/ Cícero e Turno/ Marco António? Sobre o par em apreço vd., McDermott (1980). Infelizmente não conseguimos ter acesso ao livro de Maria Alessio (1993), que, segundo a recensão de Harrison (1996), “consists of a kind of running commentary on Aeneid 11 with a strong emphasis on the role of historical allegory”.

quência, apanágio dos heróis; não argumenta, não persuade, apenas profere acusações e injúrias; é feio e ridículo e por tudo isto ninguém o defende das pancadas de Ulisses. Drances, pelo contrário, mostra-se cuidadoso, apenas ofende o seu inimigo pessoal; não é descrito fisicamente, mas o narrador trata de dizer que é rico e nobre pelo lado materno; Turno faz um gesto de ameaça mas não lhe toca: a proficiência retórica infundia respeito mesmo nos inimigos. Na verdade, o discurso de Drances é muito mais sofisticado e eficaz do que as invectivas de Tersites; com a sua eloquência não só fortalece a proposta do rei, como, por fim, conseguirá o que pretende, a destruição de Turno.

Drances dirige-se ao rei, aos Latinos e a Turno, sucessivamente, mas quem ele tem sempre na mira é o chefe dos Rútulos, mesmo quando não o nomeia ou se lhe refere na terceira pessoa (*Eneida*, 11, 343-375). Habilmente acusa-o de ser um tirano que tudo sacrifica aos seus interesses, de não ouvir ninguém, de estar pronto a eliminar qualquer voz incómoda, acusações habituais na Roma dos últimos tempos da república. Usando esta tática, uma forma de *occupatio*, Drances condiciona fortemente a reacção de Turno que não poderá usar de violência sob pena de dar razão ao adversário.

Querendo, malevolamente, dar voz ao sentimento geral, Drances não discute a responsabilidade de Turno nos sofrimentos dos latinos, antes a dá por assente na pergunta retórica e na apóstrofe com que increpa o inimigo, *quid miseris totiens in aperta pericula ciues/ proiicis, o Latio caput horum et causa malorum?* O orador, de facto, não hesita em distorcer a verdade; embora saiba que os Rútulos foram apenas um dos três grupos que pressionaram Latino a ir para a guerra, acusando Turno de pôr a sua ambição à frente dos interesses do rei e do povo, considera-o fonte de todos os males que assolam o Lácio¹⁵. A outra forma de manipulação recorre Drances ao apresentar a batalha do canto X como uma derrota dos latinos, quando de facto os exércitos estavam igualados em mortandades e lutos¹⁶. Tudo lhe serve para amplificar as responsabi-

¹⁵ Os outros fatores da discórdia foram os maridos das mulheres enganadas por Amata e os pastores enraivecidos pela morte de um dos seus (cf. canto VII).

¹⁶ Cf. X, 755-757: “*Iam grauis aequabat luctus et mutua Mauors/ funera; caedebant pariter pariterque ruebant/ uictores uictique, neque his fuga nota neque illis*”.

lidades de Turno: alusões e referências veladas, máximas e exemplos entretecem a argumentação. Drances rejeita a guerra com a sentença *nulla salus bello* (362), mas logo assimila o reconhecimento da derrota por parte de Latino (312) à situação de Eneias no canto II, “Uma esperança têm os vencidos: não esperar salvação alguma” (2, 354). Assim prepara a exigência do casamento de Lavínia com Eneias que conduz à súplica não isenta de sarcasmo, *miserere tuorum*, e ao insulto mais violento, *pone animos et pulsus abi*. A tensão crescente culmina nessa palavra que ninguém ousava atirar a Turno, *pulsus*, “afugentado, derrotado, banido”. No canto XI é este o nome da ignomínia: “Evandro, não o verás em fuga coberto de vergonhosas feridas” (*non pudendis uulneribus pulsum*, XI, 55-56); “Tarconte anima os soldados em debandada a voltarem para o combate” (*reficitque in proelia pulsos*, XI, 731).

Se de facto quisesse demover Turno e levá-lo a aceitar a paz, o orador não podia ter escolhido piores argumentos. Mas o seu objetivo era outro. Drances serve-se de uma boa causa para atingir um fim inconfessável, envergonhar o inimigo, exasperá-lo de tal maneira que não possa aceitar a paz. Dissimulando as suas verdadeiras intenções, o orador transforma aquilo que devia ser uma oração deliberativa numa acusação: Turno é culpado de cobardia. Profundamente ferido na sua honra, Turno *tem* que enfrentar Eneias. Que fosse este o resultado do discurso de Drances, já o indiciavam as palavras iniciais do narrador, a expressão *aggerat iras*, que introduz o discurso directo (342), não se aplica tanto à cólera dos contendores, quanto às paixões a suscitar nos ouvintes. Desta oportuna observação de Elaine Fantham há que retirar todas as consequências. Drances, afinal, emula mais Ulisses do que Tersites; a sarcástica pergunta retórica que conclui o seu discurso, enfatizada pelo conjuntivo de protesto *sternamur*, serve para isolar Turno, *Nos, animae uiles, inhumata infleaque turba, Sternamur campis?*, “Nós, homens sem valor, turba que não há-de ser sepultada nem chorada, havemos de ficar caídos nos campos”? Se as mortes e o sofrimento futuros só se evitam com o combate singular, força é que a *inuidia* ponha ao seu serviço a *aemulatio*; ao chefe dos Rútulos não resta outra alternativa senão defrontar Eneias.

Apesar das injúrias que lança sobre Turno, Drances privilegia as provas lógicas; a *propositio* do seu discurso decorre dos argumentos de Diomedes e do reconhecimento da derrota por parte de

Latino. Poderemos, pois, considerar satisfatória a interpretação corrente que vê em Drances a figura que serve para reabilitar o chefe dos Rútulos? Para contrabalançar o retrato negativo que dele ficou no canto X? Muitos críticos (Fantham, Burke, Klinger, Otis) reconhecem relevância à personagem, mas fazem-no apenas em função da caracterização de Turno. Ora nem a situação se afigura tão simples, nem Drances parece redutível a uma mera figura de contraste, o homem das palavras contra o homem da acção. O orador latino será repugnante como Tersites e manhoso quanto Ulisses, mas também se mostra prudente como Polidamante e credível quanto Heitor. O canto XI da *Eneida* evocaria, naturalmente, o canto II da *Iliada*, o episódio de Tersites e Ulisses, mas, se as condições da situação retórica são completamente distintas, não será essa uma falsa sugestão? Turno, rei de um povo que há-de ser aliado de Roma, não podia ser apresentado nem como vilão nem como herói, e muito menos enquanto mera encarnação do mal. A interpretação proposta por Burke, segundo a qual a clave histórica do poema exige que as personagens sejam observadas de vários ângulos porque a situação é profundamente ambígua, apresenta, entre outros méritos, o de mostrar a teia de relações intertextuais que une o episódio virgiliano a meia dúzia de cenas homéricas. Mesmo assim, a discussão fica-se pela percepção dos significados das figuras, pela avaliação das personagens em confronto. Ora a disputa travada no conselho dos Latinos não terá relevância dramática para o desfecho da acção do poema? O duelo decisivo do canto XII não terá na *inuidia* de Drances a sua motivação?¹⁷

Alterado pela cólera, Turno rebate ponto por ponto as acusações de Drances; as emoções no entanto não o impedem, também a ele, de distorcer os factos, pois jamais se refere ao que sucedeu depois da morte de Palante; em tom mais calmo, dirigindo-se a Latino, argumenta a favor da continuação da guerra; por fim, de novo arrastado pelas paixões, conclui formulando um voto, uma espécie de *deuotio*, que altera os termos do desafio lançado por Eneias.

*“Mas se os Teucros só me querem a mim para o duelo,
e se isso vos agrada, se sou para o bem comum tão grande obstáculo,
nem a Vitória abandonou estas minhas mãos nem me tem tal aversão que*

¹⁷ Vd., Heinze (1993) e Burke (1978).

eu me recuse a correr qualquer risco em nome de tão grandes esperanças. Com denodo enfrentarei o inimigo, ainda que ele emule o grande Aquiles e se revista com armas iguais às fabricadas pelas mãos de Vulcano. A vós e ao meu sogro Latino a minha vida consagrei, eu, Turno, a nenhum antepassado em bravura segundo. Eneias só a mim desafia? Que me desafie até eu lho imploro. Não morra Drances na minha vez; se essa é a razão da cólera divina, se é o valor e a glória que estão em jogo, que ele não nos retire”.
(Eneida, XI, 434-444)

Complexa imbricação de referências marca a progressão do discurso do herói: *Pulsus ego?* (392), *Nulla salus bello?* (399), *Solum Aeneas uocat/ et uocet oro* (442) evocam a réplica de Juno no concílio dos deuses do canto X; também aí a protectora de Turno troçava das acusações de Vénus. Mas é a perda do domínio de si mesmo que é acentuada pelo contraste dos discursos – Drances começa calmamente por se dirigir ao rei e aos latinos, Turno esquece o protocolo e ataca Drances de imediato. Também para Turno é belo morrer de armas na mão; com o Eneias do canto II fica o chefe dos Rútulos irmanado, no desespero, na falta de lucidez gerada pelo furor.

Se idade, inclinações e carácter separam os contendores, exige o decoro que a linguagem os distinga também. A fereza dos anos que medeiam entre a morte de Cícero e a batalha de Áccio endureceu a luta política; talvez seja legítimo entrever um reflexo dessa violência na forma como Virgílio empresta a sua arte à expressão da cólera. O ritmo da invectiva de Turno é marcado por poliptotos, paralelismos, perguntas retóricas, duros hipérbatos, por pesada ironia. Drances reduziu o debate a duas propostas, a paz ou o duelo; Turno também só admite duas possibilidades, o duelo ou a continuação da guerra¹⁸.

Drances atreveu-se a verbalizar o que parecia interdito: uma vez que Turno tinha vergonhosamente fugido (*fugae fidens*, v. 351), agora devia dar-se por vencido (*miserere tuorum/ pone animos et pulsus abi*, v. 363). O infame desaparecimento de Turno durante a batalha do canto X explica a resposta paratáctica do chefe rúculo, pois só o leitor sabe que o herói não teve responsabilidade nessa dolorosa

¹⁸ Vd., Horsfall (1995: 186-191) e Highet (1972: 248-251).

fuga. Por isso Turno omite o que se passou depois da morte de Palante e, deliberadamente, esquece o assunto principal, a sua responsabilidade na derrota dos latinos. Brooks Otis analisou agudamente este discurso elíptico, mas não nos parece que tenha razão quando vê no medo a sua justificação. É verdade que a resposta de Turno ao desafio de Eneias (que já não era muito claro) se mostra evasiva e ambígua; se os troianos quiserem que combata sozinho ele não se recusará. Turno emprega uma oração condicional e o plural, como que devolvendo a acusação de cobardia, mas daqui não decorre que tenha mais força o medo que a cólera. A ambiguidade talvez resulte antes do contraste de motivações que caracteriza o típico conflito virgiliano: Eneias quer a paz e para a alcançar está disposto a combater com Turno; o chefe dos Rútulos quer a guerra e dispõe-se a aceitar o duelo se essa for a única forma de continuar os combates.

Na verdade, a acusação de cobardia feita por Drances retirou margem de manobra a Turno e o ataque *ad hominem* deixou-o encurralado. Para o rei de Árdea só há uma forma de retomar o comando da situação, reconduzir a questão política ao plano dos valores heróicos. Por isso aceita o duelo, mas fá-lo nos termos da *devotio* antiga: “uobis animam hanc soceroque Latino/ Turnus ego, haud ulli ueterum uirtute secundus/ deuoui (440-442)”. Deste modo tenta recuperar a honra perdida na fuga inexplicável do canto X aquele que a Sibila anunciara como um novo Aquiles (*alius Latio iam partus Achilles/ natus*, VI, 89-90). Assim se explica doravante o comportamento de Turno, quando insiste em proclamar ideais homéricos e romanos, *decus*, *gloria*, *uirtus*, quando recusa a rendição, quando rejeita, no começo do canto XII, as últimas súplicas de Latino e Amata, que se salve e ceda Lavínia a Eneias. Agora era demasiado tarde; o orgulho e o amor levam-no a preferir a morte à desonra, pois se não morresse falharia a *devotio* e daria razão a Drances. Expressões como *conscia fama*, *conscia uirtus* (X, 679, 12, 668) demonstram como Turno quer reger-se pelos valores que tipificam uma cultura de vergonha, anacronicamente e fora do quadro pouco heróico do canto XI. Depois da explosão de *uiolentia*, Turno acaba afirmando a sua coragem e sentido de honra, a sua aceitação do destino. Era aqui que Drances o queria conduzir¹⁹.

¹⁹ Vd., Otis (1995: 361-371) e Fantham (1999). Pascal (1990) nega que o comportamento de Turno se enquadre na antiga *devotio* ritual praticada pelos

Algumas imperfeições da *Eneida*, geradas pela necessidade de evitar desenvolvimentos que já estavam prontos em cantos posteriores, talvez fossem resolvidas na última demão que o poeta não teve oportunidade de dar à sua obra. Mas, por vezes, nota Heinze, é difícil perceber se não foram intencionais certas incongruências: Drances atrai as atenções no canto XI, depois sai de cena. Não nos parece que haja aqui qualquer incongruência, nem que o desaparecimento de Drances seja definitivo. Se o político-orador pode sair de cena, pois cumpriu a sua função – a *inuidia* amarrou Turno ao código de honra, a verdade é que o chefe dos Rútulos, no canto XII, vv. 643-649, não se esquece de o referir nas perguntas retóricas com que responde ao conselho de Juturna, conselho bem-intencionado mas incompatível com a moral heróica. *Dextra nec Drancis dicta refellam?* “Não hei-de eu desmentir com a minha dextra as palavras de Drances”? Só aqui verdadeiramente se fecha o círculo.

O interesse da *inuidia* de Drances, portanto, ultrapassa em muito a etopeia, o mero exercício caracteriológico, já que parece essencial para o desenlace da intriga. Na composição engrenada da narrativa da guerra, a *inuidia* funcionará como a última mudança de velocidade que acelera a acção para o trágico desfecho. De outro modo não faria sentido o singular cuidado que o narrador pôs na caracterização de Drances como encarnação da *inuidia*. Não vemos, pois, razão para acusar Drances de demagogia ou para considerar a sua eloquência inadequada. Há que atender ao género de causa, o que prometia ser uma *oratio* deliberativa tornou-se uma *oratio* judicial. Importa identificar o estado da questão, Drances acusa Turno de ser covarde, o senhor de Árdea nega, mas mantém-se a dúvida porque ele mesmo, réu e juiz, sabe que não se trata de uma conjectura; por isso Turno não nega, antes sonega o dado essencial, a vergonhosa fuga que o salvou no combate do canto X. A Drances não lhe interessa persuadir o conselho, mas apenas um único ouvinte, Turno, para o levar exactamente onde quer, à *devotio*. Já o rei Latino, esse sim, estava animado de um genuíno desejo de paz, e por isso procede em conformidade, não refere o casamento, nem recrimina ninguém (*nec quemquam incuso*, v. 312). Mas, perante o silêncio e o embaraço geral, continuava

Décios; a questão, porém, era outra, seria o herói capaz de viver o altruísmo do *dux devotus*?

inexplicada a ausência de Turno na batalha em que pereceram Mezêncio e Lauso – heróis esquecidos, não por acaso, pelos latinos no momento em que os troianos choram Palante. Drances ousa então dizer a verdade incômoda, acusar Turno de cobardia e desafiá-lo para o duelo com Eneias. Aproveitando boas razões, a paz, a salvação dos latinos, argumentos modernos, Drances obriga Turno a fixar para si uma pena arcaica, a *devotio*, única saída à luz do código heróico primitivo, solução que se combina perfeitamente com a necessidade de reconduzir à ética dos Camilos e Décios a guerra pouco ou nada heróica do canto XI, pesem embora as façanhas de Camila. Enquanto Turno vivesse, enquanto a morte de Palante não fosse vingada, o valor da *fides* estava em questão; afirma-o o lamento trenódico de Eneias, v. 55 *haec mea magna fides?*, “é esta a minha solene promessa?”. Quer dizer, Drances não fabrica cenários, apenas aproveita de modo eficaz as circunstâncias, aquilo que o *kairos* lhe oferece, a sugestão de Eneias de que o duelo tudo podia resolver se Turno assim quisesse, as recriminações das viúvas e mães que o orador se encarrega de levar para o conselho, a proposta de Latino reforçada pela autoridade de Diomedes. É aqui, portanto, nos quatro discursos do penúltimo canto da *Eneida*, que julgamos encontrar um dos mais impressionantes exemplos da eficácia persuasiva e estética de que se pode revestir o uso retórico das paixões.